**The Hegemonic Ashkenziness of the Hebrew Theatre from a Critical White Studies Perspective**

**תקציר**

המאמר חושף ומבקר את האשכנזיות ההגמונית של התיאטרון העברי מאז ראשיתו ועד ימינו דרך תפיסת לימודי לובן ביקורתיים. אשכנזיות הגמונית מורכבת מארבע מרכיבים עיקריים: תרבות עברית, אירופוצנטריות, אזרחות פריבילגית ושייכות למעמד הבינוני. מרכיבים אלה מהווים את מהלך המאמר. בתרבות עברית ואירופוצנטריות מוצגת מורכבות התיאטרון עם רפרטואר מחזות מיידיש, תרגום מחזות אירופיים והיחס המדיר והמנכס למזרחיות. אזרחות פריבילגית מתייחסת לפריבילגיות של יוצרים ושחקנים אשכנזים בתיאטרון. החלק "שייכות למעמד הבינוני" מתמקד בקהל האשכנזי ובהונו התרבותי. המאמר מסתיים בתרומה האפשרית של התיאטרון לתהליך ויתור האשכנזיות ההגמונית על כוחה ולהפיכתה לאשכנזיות מזרח-תיכונית.

**מילות מפתח**: תיאטרון ישראלי; תרבות עברית; אתניות; אשכנזיות; מזרחיות.

**\*\*\***

בשיח הישראלי, יהודים-אשכנזים, חילונים מהמעמד הבינוני שמוצאם מאירופה, נתפסים לרוב כליבה של ההגמוניה הישראלית בכל תחומי התרבות והחברה. מראשיתו בתחילת המאה ה-20 ועד היום התיאטרון העברי מייצר ומשעתק את הזהות האשכנזית ההגמונית, בזרם המרכזי ובפרניג', ברפרטואר המופעים, בזהות היוצרים, המנהלים והמפיקים, בהרכב הקהל ובאופי הביקורת. לאשכנזיות זו יש את פריבילגיית השקיפות המסתתרת מאחורי ישראליות "כללית" ומובנית מאליה, בדומה לזהות הלבנה ההגמונית במערב.

מסוף המאה ה-20, לימודי לובן ביקורתיים (critical white studies) מפנים מבט שמפרק ללובן את הפריבילגיות החברתיות ואת תרבותו כולל ייצוגים, סמלים ונרטיבים שנתפסים כמובנים מאליהם (Dyer, 1997; Frankenberg, 1997; Roediger, 1998). זהות גזעית או אתנית (כמו לובן או אשכנזיות) אינה מהותנית אלא הבנייה חברתית, וקשורה לתהליכים היסטוריים ויחסי כוח חברתיים. הומי באבא טוען שהלובן הוא כוח שמִיקומו נותר תמיד בלתי נראה, עריצותו של השקוף:

The critique of whiteness, whether from literary studies, labor history, autobiography, or sociology, attempts to displace the normativity of the white position by seeing it as a strategy of authority rather than an authentic or essential “identity.” Since “whiteness” naturalizes the claim to social power and epistemological privilege, displacing its position cannot be achieved by raising the “gaze of the other” or by provoking the “return” of the repressed or the oppressed. The subversive move is to reveal within the very integuments of “whiteness” the agonistic elements that make it the unsettled, disturbed form of authority that it is—the incommensurable “differences” that it must surmount; the histories of trauma and terror that it must perpetrate and from which it must protect itself; the amnesia it imposes on itself; the violence it inflicts in the process of becoming a transparent and transcendent force of authority (Bhaha, 1998, 21).

רז יוסף מסביר שהמילה "אשכנזיות" צורמת לאשכנזים הנוטים לראות עצמם כישראלים ליברלים שחווים את אשכנזיותם "כבלתי נראית, טרנסנדנטלית, חומקת מעבר לגבול צבע העור. תדהמתם מתעוררת כאשר מזרחים [יהודים שמוצאם מהמזרח התיכון], בעיקר, מפנים לעברם מבט אתנוגרפי ביקורתי, מסבים את תשומת ליבם ללובן האשכנזי שלהם – מעשה שנראה להם גזעני" (Yosef, 2005, 123-124). הוא מסכם שיש "להפנות (או להחזיר) מבט ביקורתי אל אותה נקודה אשכנזית לבנה בחלל, שאינה מסומנת ומוּגזעת כביכול, שממנה נוטים לזהות ולגזור את ההבדל" (שם, 124). עבודתה החלוצית של Sara Chinski (2002) בפירוק האשכנזיות באמנות הפלסטית הישראלית הובילה מהלך דומה בפירוק הלובן גם בתחומים שונים, כגון: הקולנוע הישראלי (Yosef, 2005), בספרות העברית (Hever, 2008) ובהיסטוריה תרבותית (Chacham, 2020).

מטרתי, לחשוף ולפרק את תהליך ייצור האשכנזיות על הבמה העברית, ולעמוד על משמעותיה. להראות שהאשכנזיות בתיאטרון היא סבוכה, מכילה סתירות ולא יציבה, שמסמנת את גבולותיה מול זהויות אתניות אחרות ובו בזמן מוחקת את הפרטיקולריות של עצמה ונותרת שקופה. בתיאטרון הישראלי האשכנזיות אינה שקופה רק כשהיא מעומתת עם זהות מזרחית של יהודים שמוצאם מהמזרח התיכון וצפון אפריקה – אם בהצגות שמשעתקות את הסטריאוטיפ האוריינטליסטי (Urian, 2004) או במופעי תיאטרון מזרחי ביקורתי בשולי השדה (Shem-Tov, 2018, 2019a; 2019b;2019c, 2021). במאמר אתעכב במופעי אשכנזיות שקופה שמתעצבת על הבמה לא כניגוד למזרחיות, אלא למורכבות של אשכנזיות הגמונית כתוצר ציוני. זהות אשכנזית-הגמונית שצומחת מתוך הניגוד שבין הדימוי האנטישמי של היהודי המזרח-אירופי כמנוון, טפיל ועלוב לבין הדימוי של היהודי-העברי החדש שהוא חילוני, מודרני וחסון. אדגיש שממתחים אלה צומחת אשכנזיות הבנייתית ונזילה באופייה ושהתיאטרון העברי שותף בכינונה בתרבות הישראלית, דרך ארבעה מרכיבים עיקריים: תרבות עברית, אירופוצנטירות, אזרחות פריבילגית ושייכות למעמד הבינוני.

**ארבע מרכיבי האשכנזיות-ההגמונית**

Orna Sasson-Levy (2013) מציעה את המושג "אשכנזיות הגמונית" שמתאר את המאפיינים הבאים: חיבור בין אתניות אשכנזית (שיכולה להיות מוגדרת על ידי מוצא, תרבות או הביטוס) לבין ותק בישראל, מעמד בינוני (לפחות), חילוניות, אזרחות מלאה והזדהות עם המדינה. ששון-לוי מבהירה שיש אשכנזים שאינם שייכים לאשכנזיות הגמונית, כמו מהגרים מברה"מ לשעבר, אם הם עדין לא השתלבו במעמד הבינוני. לחילופין, יש ישראלים לא-אשכנזים אך מכיוון שאימצו את ההביטוס של האשכנזיות ההגמונית הם חלק ממנה. ששון-לוי מראה כיצד מתקיים שיח אשכנזי כפול שמסמן גבולות אתניים ומטשטשם בו זמנית: סימון גבולות מי "מערבי" ומי לא ומחיקתם, מאפשרת לאשכנזים להישאר קבוצה חברתית שקופה, לא מסומנת, ובכך לשמור על מעמדה בתור הנורמה האוניברסלית. המסמן שאינו מסומן. השיח הכפול משמר את פריבילגיות האשכנזים בישראל.

הפרויקט הציוני יצר תרבות עברית אחידה תוך טשטוש ההטרוגניות היהודית התרבותית, "אולם הוא יצר גם 'שווים ושווים יותר' – היררכיות חברתיות החופפות במידה רבה את קווי המתאר האתנו-תרבותיים של החברה בישראל" (Yonah, 2005, 13). הציונות מייצרת אזרחות מרובדת והיררכית. האתוס הציוני בנוי על עקרונות שיוצרים היררכיית פריבילגיות של קבוצות שונות, כשבראש עומדת האשכנזיות-ההגמונית:

העיקרון האתני המבחין בין יהודים ובין שאינם יהודים ומעניק העדפה ברורה לראשונים; עקרון ארץ המוצא המבחין בין קבוצות אירופיות בעלות הון תרבותי עודף לבין קבוצות לא אירופיות בעלות הון תרבותי מועט; עקרון התרומה היחסית המבחין בין התרומה הגדולה יותר של הקבוצות האירופיות לבין התרומה הקטנה יותר של הקבוצות הלא אירופיות לכינונו ולביסוסו של הפרויקט הציוני; עקרון המגדר הרואה בפרויקט הציוני מסגרת רעיונית ופוליטית המאפשרת קיום של קהילה יהודית עצמאית המצליחה להשיל מעליה את "הרפיסות הנשית" (שאפיינה את אורח החיים הגלותי של היהודים) ולגלות מחדש את "תכונותיה הגבריות". האתוס האתנו-רפובליקני רואה אפוא בציונות פרויקט אירופי וגברי, המגלם הבטחה לגאולה לאומית של היהודים כולם (שם,34).

אשכנזיות במחקר נדונה לרוב כתמונת תשליל לדיכוי, אפליה ומאבק היהודים המזרחים, שמוצאם מהמזרח התיכון, על מעמדם וזהותם. המחקר הראה כיצד אי השוויון בין הקבוצות הוא תוצאת מדיניות ממשלתית לא הוגנת בחלוקת משאבי המדינה בתחומי העבודה, הדיור, החינוך והקליטה (Swirski, 1981). המחקר הראה כיצד התגבש המבנה האתנו-מעמדי שבו האשכנזים הפכו למעמד הבינוני הישראלי. כמו כן הפרספקטיבה הפוסטקולוניאלית מציגה תפיסות אוריינטליסטיות כלפי מזרחים שעיצבו היררכיות תרבותיות בין מזרחים ואשכנזים בד בבד עם יצירת אי שוויון חומרי (Shohat, 1988).

Aziza Khazzoom (2008) טוענת שהאוריינטליזם באתניות הישראלי נעוץ בתהליכי אוריינטליזציה, שבה קבוצה אחת משתמשת בדיכוטומיה מזרח/מערב כדי לסמן קבוצה אחרת כנחותה. כותרת המשנה של ספרה: *How the Polish Peddler Became a German Intellectual* מתמצת זאת היטב.אשכנזיותהגמונית היא תגובה לאשכנזיות הדיאספורית הישנה המזרח אירופית שנתפסה כבעייתית ושמונעת את תהליכי ההתמערבות של היהודים באירופה. ב-1950s אשכנזים וותיקים ממזרח אירופה הדירו את המזרחים מעמדות השפעה בחברה הישראלית מכיוון שהגירת המזרחים ערערה את בטחונם בזמן שהם עצמם לא סיימו עדין את התמערבותם. האשכנזים בישראל פעלו בדומה ליהודים הגרמניים בשלהי המאה ה-19, שלמעמדם כמערביים, שזה עתה הושג, נשקף איום מנהירת יהודים ממזרח אירופה. מי שהיה "רוכל" כאשכנזי דיאספורי, עבר התמערבות והפך בישראל ל"אינטלקטואל גרמני" כאשכנזי הגמוני.

התמערבות האשכנזים נעשתה באמצעות דחיית היידיש והמסורת הדתית. התיאטרון העברי נולד וצמח במזרח אירופה, ויחסיו עם יהודי מרכז אירופה בפרט ועם התרבות המערבית בכלל התעצבו לאור תהליכי האוריינטליזציה. לכן התיאטרון העברי תופס עצמו כמערבי, שמבוסס על תרבות עברית ש"שוללת את הגלות", כלומר, מוחקת את התווית האוריינטלית, מתוך תפיסה אירופצנטרית שהאסתטיקה והתמטיקה האירופית הן תו תקן נורמטיבי עבורה.

בעקבות דיון זה עולים ארבעה מרכיבי אשכנזיות-הגמונית: 1) **תרבות עברית**; 2) **אירופוצנטריות**; 3) **אזרחות פריבילגית** 4) **שייכות למעמד הבינוני**. המאמר מנתח כיצד ארבעת מרכיבים אלה מובנים בתיאטרון העברי. ב**תרבות עברית** אעסוק ב"שלילת הגלות" ומורכבות צו ציוני זה בהצגות שעוסקות בתרבות הדיאספורית האשכנזית וגם אתייחס לניכוס המזרחיות לבניית "היהודי החדש" בדרמה התנכית ובבמה הקלה. ב**אירופוצנטריות** אעסוק ברפרטואר המחזות המערבי בבסיס התיאטרון העברי שתופס עצמו כחלק מהמערב. ב**אזרחות פריבילגית** אדון בנגישות הגבוהה של אנשי תיאטרון ובמיוחד שחקנים אשכנזים ליצור בזרם המרכזי לעומת אנשי תיאטרון ממוצא אחר. אסיים בעיסוק בקהל בתיאטרון שרובו **אשכנזי מהמעמד הבינוני** וארחיב על התקבלות המופעים דרך הונו התרבותי.

1. **תרבות עברית: "שלילת הגלות" ו"ניכוס מזרחיות"**

התרבות העברית היא גורם דומיננטי באשכנזיות ההגמונית. "עברי" מציין שזו תרבות בעברית, של ה"יהודי-חדש" כניגוד ל"יהודי הגלותי" (Even-Zohar, 1980). מהגרים לרוב נעים בין שימור חלקים מתרבות מוצאם לבין אימוץ תרבות היעד. מהגרים יהודים ממזרח אירופה לישראל יצרו את תרבות היעד - התרבות העברית החדשה. התרבות היהודית במזרח אירופה נתפסה כשלילית ובשקיעה שאת מקומה תתפוס תרבות עברית ש"תנרמל" את העם היהודי לקיום "אותנטי". "היהודי החדש" לא יהיה תלוש, חסר שורשים, חלש, מתפרנס מעסקי אוויר, אלא עובד כפיים ונושא נשק, ששפתו ותרבותו עברית. זה היה תהליך ארוך של סלקציה תרבותית שבה נלקחו רכיבי תרבות ממקורות שונים.

לפי Shavit (1980) סוגיית הסלקציה - מה נמחק בתרבות הישנה ומה נטמע בתרבות העברית החדשה - יצרה שתי גישות עיקריות: גישה טהרנית שמעוניינת ליצור תרבות ללא השפעות של תרבויות אחרות, מבקשת ליצור לקסיקון עברי לכל תחומי החיים ולעצב תחומי אמנות לאומיים ייחודיים. גישה שניה, מדגישה את התרבות "הגבוהה" ומכיוון שהתרבות העברית היא צעירה, יש לתרגם יצירות ודגמים מתרבויות מערביות ולנכס רכיבי תרבות יהודית דיאספורית שראויים לכך.

סוגיית הסלקציה עלתה כשגיבשו רפרטואר לתיאטרון העברי בתחילת המאה ה-20: האם הרפרטואר יהיה מושתת על דרמה עברית שתשקף את סוגיות ותכנים של מהגרים אשכנזים בארץ ישראל? האם התיאטרון יתבסס על דרמה מקראית בדומה לטרגדיה היוונית? האם התיאטרון יתרגם מחזות מיידיש או משפות אחרות העוסקות בתכנים יהודיים, או שמא תתורגם לעברית דרמה מערבית (Zer-Zion, 2015, 163-171)? בפועל הרפרטואר הכיל את כל הכיוונים בתהליך גיבוש ארוך.

בתחילה הועלו מחזות מקוריים ספורים, משום שבקושי נכתבו מחזות בעברית ורמתם היתה ירודה. לכן תרגמו מחזות מידייש, לצד תרגום מחזות מגרמנית ורוסית שעסקו בתכנים יהודיים ומקראיים ותרגום דרמה מערבית לבמה. עד 1960s סופרים עבריים כתבו לתיאטרון ולא תמיד עם מודעות למדיום (למשל, משה שמיר, יגאל מוסינזון ואהרון מגד). מ-1970s התגבש המחזאי העברי כמקצוע ייחודי (למשל, ניסים אלוני, חנוך לוין, יהושע סובול). מ-1980s מרבית הרפרטואר הוא דרמה מקורית שמשקפת את רצון הצופה הישראלי לראות עצמו על הבמה (Urian, 2008). רפרטואר התיאטרון ב-1990s הציג דמויות, עלילות ותימות ששיקפו עולם בורגני שתואם את ערכי האשכנזיות ההגמונית (Weitz, 2000).

**"שלילת הגלות": התרבות הדיאספורית האשכנזית על הבמה**

התרבות העברית מבוססת על שלילת התרבות הדיאספורית האשכנזית שמשמעותה ניכרת גם בדיכוי הפלסטיני, היהודי-מזרחי והחרדי (Raz-Krakotzkin, 2017). הישראליות מבוססת על הדחקה ושלילה כדי ליצור האחדה תרבותית אשכנזית-הגמונית. "שלילת הגלות" (the negation of exile) היא תגובת הציונות לאוריינטליזציה שערכו גרמנים ויהודים-גרמנים כלפי "האוסט-יודן". "שלילת הגלות" אמורה להלבין את היהודי המזרח-אירופי ולעצבו כ"יהודי חדש" מערבי-מודרני-חילוני. Chinski (2002) מדגישה ש"שלילת הגלות" היא כפולה. האשכנזים מדחיקים ושוללים את התרבות הדיאספורית ומשתיקים את פעולת השלילה עצמה, כדי לייצר אשכנזיות הגמונית שקופה, "אוניברסלית" וסמכותית. אבל צו "שלילת הגלות" אינו מוחלט אלא זהו משא ומתן ארוך בין דרישת המחיקה למורכבות היישום. ליאת שטייר-לבני (2013) מראה שמסוף המאה ה-19 ועד ימינו ייצוג "הגלות" הוא אמביוולנטי ונע מניסיון להתנער מהתרבות הדיאספורית לבין רצון לשמר חלקים ממנה כמקור של נוסטלגיה ובניית זהות.

לאורך תולדות התיאטרון העברי עלו הצגות הקשורות לתרבות הדיאספורית. תרגום מחזות ועיבד טקסטים מיידיש שייצוגו את החיים היהודיים במזרח אירופה, נבעו מכמה סיבות:

1. הקהל האשכנזי היה מעוניין בחומרים מהמולדת האירופית ומתרבות היידיש. גם האשכנזי יליד ישראל התעניין בחומרים אלה בגיבוש סוגיית יהדותו כישראלי-חילוני.
2. אנשי תיאטרון יוצרים מחומרים, תכנים ואסוציאציות הקשורים בתרבותם. אנשי התיאטרון העברי, היו נטועים היטב בתרבות היידיש ובתיאטרון היידי. כמעט בלתי אפשרי להתעלם מעולם זה, וליצור יש מאין תיאטרון עברי.

בהצגות בעברית על הווי העיירה במזרח אירופה מתעוררת אמביוולנטיות הנעה בין הרצון "להלבין" ול"התמערב" לבין ההזדהות עם "העיירה". מתח שהיטיבה לתאר Lea Goldberg בביקורתהּ על **פישקה החיגר** (**אהל**, 1939, עיבוד למנדלי מו"ס בבימויו של משה הלוי):

למה? - בראש ובראשונה משום שכישרונו האכזרי של מנדלי מבקש מזמן את דרכו אל הבמה, ואל לנו לגזול מעצמנו את אוצרות הרוח היהודית לכל צורותיהן. למה? - אולי משום שטוב עכשיו לשבת באולם התיאטרון ולראות את המרחק שבינינו ובין ההווי הזה, לראות, עם כל הכאב שאנו כואבים עדיין על פישקה וסביבתו, את הדרך אשר עברנו, וכי רחקנו מכל אלה ת"ק פרסות, ואנו רואים זאת [...] כמעט כאקזוטיקה, כמשהו השייך לעולם אחר ולא שלנו. וטוב כך. קצת אובייקטיביות ביחס לאותו הווי שאינו עוד שלנו. הרי יש בזאת גם משום נחמה (Goldberg, 2016, 374).

המורכבות שבין קרבה וריחוק, מאלצת את היוצרים להתמודד עם ייצוג התרבות הדיאספורית. משום שכאנשי תיאטרון אמנותי, הם מסתייגים מתיאטרון יידי שנתפס כבידור זול ועממי המתקשר ל"תכונות גלותיות שליליות". ככל שהאשכנזיות ההגמונית נעשתה שקופה, והקשר לתרבות הדיאספורית נחלש הצגות שעסקו בה עלולות היו "להכתים" שקיפות אתנית זו. הצגות שמצביעות על מקורות האשכנזיות כאתניוּת מזרח-אירופית עלולות לסכן את ההתמערבות האשכנזית. מסמני התרבות הדיאספורית על הבמה כמו לבוש חסידי, ביטויי לשון ועיצוב העיירה, מעוררים קושי. לכן מעצבים חומרים אלה מתוך ריחוק אמנותי מתיאטרון יידי. היוצר וקהלו יוכלו לזהות ולהזדהות עם המתרחש על הבמה, אך להבדיל בברור ביניהם לתרבות הדיאספורית האשכנזית.

Yerushalmi (2009) מצביעה על נקודת העיוורון ההיסטוריוגרפית בחקר התיאטרון העברי, המתעלם מהזיקות של התיאטרון העברי כמו **הבימה** ו**אהל** עם התיאטרון היידי העממי והאמנותי, ומהקשרים האישיים של שחקני **הבימה** עם שחקני ואנשי תיאטרון יידי. **הבימה** העלתה מחזות שתורגמו מידייש ושהפכו לסמל: **הדיבוק** (1922) מאת אנ-סקי ו**הגולם** (1925) מאת ליוויק, עיצבו על הבמה עולם יהודי אשכנזי רב משמעי הנע בין דימוי "היהודי הגלותי" ל"יהודי חדש". Lipshitz (2016) טוען שב**הדיבוק** הדימוי הלאומי המרכזי אינו גוף גברי חזק של היהודי החדש, אלא דימוי היברידי - גוף בתולי, לבן ונשי שאוחז בו דיבוק גברי. דמות **הגולם** בעיצוב אהרון מסקין אמנם היה גברי חזק ופרוע מינית, אך אינפנטיל וליצני. "היהודי החדש" ב**הגולם** המגן על היהודים "הגלותיים" מפני פוגרום אינו מהדהד את גיבורי התנ"ך העבריים, אלא גוף היברידי כוחני וליצני בו-זמנית.

השחקן והבמאי ברוך צ'מרינסקי ביים ועיבד ברגישות ב**הבימה** את שלום עליכם: **עמך** (1933, יחד עם צבי פרידלנד) **מעשה כשפים** (1934), **עלי כינור** (1935), **כתריאלים** (1939) ו**טוביה החולב** (1943). הוא הבליט אלמנטים חזותיים, התרחק מייצוג ריאלי של העיירה וניסח "מילון של שפה עממית שהיא מדיום ליצירה תיאטרונית" (Yerushalmi, 2009, 15). השלימזל-הבדחן-השפילער שבמרכז ההצגות אינו "יהודי גלותי", משום ש"העיבודים הבימתיים לא כפו על הדמויות עמדה שיפוטית או שוללנית. [...] בהצגותיו [של צ'מרינסקי] מוצג היהודי 'הישן' כאמן הישרדות וה'שפילעריות' כחוויית קיום" (שם). Yerushalmi טוענת שנוצרה חגיגה בין האולם לבמה, בין כתריאליבקה של שלום עליכם לבין "כתריאליבקה החדשה" של מהגרים אשכנזים בתל אביב "עיירה פרובינציאלית-אוניברסלית".

לעומת זאת, ב-1950 עלתה ב**קאמרי** בבימוי זיגמונט טורקוב, **כוכבים נודדים** על פי שלום עליכם העוסקת בלהקת תיאטרון יידי נודד, כתיאטרון-בתוך-תיאטרון. טורקוב נע בין מוסכמות התיאטרון היידי לבין ריחוק מטא-תיאטרוני. ההפקה נכשלה בקרב הקהל האשכנזי בתל אביב וטורקוב האשים את שחקני **הקאמרי** בהתנכרות ליידיש "הגלותית":

להקת הקאמרי היתה מורכבת משחקנים בוגרים אחדים מתאטרונים גרמניים ואחרים, שבעיניהם התאטרון היהודי היה מילה נרדפת לטעם רע, וברובה משחקנים צעירים שהתייחסו בביטול לכל מה שבא או לכל מה ששייך היה ל'גולה' [...]. קרה לי לא אחת להכריח את השחקנים לומר את תפקידיהם לא כמו 'יהודי', שמשמעו היה ללעוג ל'מבטא היהודי', אלא לנהוג כפי שהם נוהגים כאשר הם משחקים אנגלים, צרפתים או סתם אנשים [...] בכל זאת הם שיחקו יהודים של ממש... מובן מאליו שלא היתה זאת מצדם שום רשעות, רק פשוט – בורות. (מצוטט אצל גילולה, 2009)

הבמאי יוסי יזרעאלי עסק בחומרים יהודים-מזרח-אירופיים (**איש חסיד היה**, 1968; **הכנסת כלה**, 1972; **סיפור פשוט**, 1979; **שבעת הקבצנים**, 1979; **הדיבוק**, 1985) וראה בתיאטרון יהודי-אשכנזי כאתר לשכלול אמצעי המבע של המדיום וכתיאטרון נסיוני שמתנגד לזרם המרכזי הבידורי (Yerushalmi, 2013). יזרעאלי מתרחק מייצוג ריאליסטי של סימני העיירה היהודית ומסתייג מ"הצגות שטאטל" שנתפסות כבידוריות. ב**איש חסיד היה** וב**הכנסת כלה**, מרבית השחקנים לבשו בגדי יומיום "רגילים", מה שהביקורת כינתה "חסידות בג'ינס". Yerushalmi (2013) מדגישה שבתוכניית **הכנסת כלה** היו תמונות של הצגותיו של צ'מרינסקי שמתחתיהם כתוב היה שאלו הצגות "יידישקייט", תוך התעלמות משפת התיאטרון הייחודית של צ'מרינסקי. יזרעאלי בידל עצמו כבמאי שמתרחק מתיאטרון יידי וחיזק את דימויו "המערבי והמולבן" כאיש תיאטרון נסיוני-אמנותי.

ב-2000s התיאטרון שב לשלום עליכם ב**עירם של האנשים הקטנים** (2006) בבימוי אופריה הניג ב**החאן**, כאוסף סיפורים המתרחשים בכתריאליבקה. הניג מצהירה בתוכניה שהיא בוחנת את מושג הזכרון והשכחה ומתנגדת למחיקת התרבות הדיאספורית-האשכנזית ומקדישה את ההצגה "לכל אלה שוויתרו על שפת אמם [היידיש], מרצונם או שלא מרצונם". על במה ריקה ובבימוי מוקפד הניג משרטטת עיירה מבודדת, כעורה, ובלתי מוסרית בלי ההומור שבמקור. אחת התמונות הקשות היא של "היצור" - ילדה בעלת פיגור שנערי העיירה מנצלים אותה מינית. הניג מראה שכתריאליבקה היא ישראל של היום, מכוערת, בלתי מוסרית ומנותקת. אך בלי משים היא משתמשת, בניגוד לכוונתה, בדימוי האנטישמי של "האוסט-יודן". האמירה שישראל לא התרחקה מהשטאטל, מאשררת את הנחת היסוד של "שלילת הגלות", שתרבות הדיאספורית היא מנוונת ודינה להימחק. למרות כוונותיה, הניג מתקשה לעצב באמפתיה עולם דיאספורי-אשכנזי כחלק מהאשכנזיות ההגמונית.

**להחזיר עטרה ליושנה: ניכוס המזרחיות**

אשכנזיות ומזרחיות אינן רק ניגוד האחת של השניה. "מזרחיות אינה תופעה המוגדרת כאופוזיציה ל'אשכנזיות', אלא תופעה שבין השאר מכילה בתוכה גם את האשכנזיות מתוך יחסים של הכלה והדרה, של חיקוי והטמעה" (The Forum of Society and Culture Studies, 2002, 17). התרבות העברית שללה את המזרחיות בשל הצדקות אוריינטליסטיות, אך גם ניכסה את ה"מזרחי" - תימני, ספרדי, ערבי או בדואי - שנתפס "כאותנטי" כדי לעצב את "העברי הקדום". המזרחי "מהדהד" לעברי המקראי כמו שמשון הגיבור ודרכו ניתן "להחזיר עטרה ליושנה". תרבות המזרחי ותולדותיו אינן נחשבות כשלעצמן, אלא רק כאמצעי לייצֵג ולגלם על הבמה את העבר הארצישראלי הקדום, ולגשר אותו לעתיד ציוני-אוטופי.

אחת הסוגיות שעלו בתיאטרון היתה ההגייה העברית על הבמה. עם תחיית השפה העברית, הוכרעה ההגייה לטובת זו הספרדית כי ההגייה האשכנזית נתפסה כ"גלותית". שלי זר ציון (Zer-Zion, 2003) טוענת שהכרעה לדבר בהגייה ספרדית על הבמה היתה מורכבת לשחקנים אשכנזים. משה הלוי מייסד **אהל** ביקש מהמורה והבלשן יצחק אפשטיין שייסד יחד עם דוד ילין בית ספר להגייה, ללמד את שחקניו הגייה עברית "תקנית". אפשטיין האמין שההגייה הספרדית הקרובה להגייה הערבית שקרובה להגיית העברית הקדומה. העברית על הבמה לא שיקפה עברית מדוברת אלא היתה מלאכותית ותיאטרלית שהותאמה לצרכים אמנותיים. אמנם ההגייה בהצגות **הבימה** היתה ספרדית, אך המבטא רוסי ולעתים נאמרו ביטויים בהגייה אשכנזית וביידיש. הגייה מעורבת שקישרה בין הדרמה המיתולוגית על הבמה לחיי האשכנזים ותרבותם במזרח אירופה (Abeliovich, 2019).

דרמה מקראית נתפסה כחזרה למקורות כדי לבנות תיאטרון עברי אמנותי. משה הלוי ראה בדרמה זו חשיבות לאומית ותיאטרונית:

יחד עם התחיה הלאומית בכללותה שואפת גם האמנות העברית להתדבק במקור. המקור הוא בקרקע הגשמי ובקרקע הרוחני - היא הספרות העתיקה, ביחוד התנ"ך. [...] אכן שאיפתנו העיקרית, שאיפת ה"אהל" – [...] - לשוב אל המקור: היינו אל הקרקע, אל התנ"ך

(מצוטט אצל Aronson-Lehavi, 2016, 30).

הדרמה המקראית איפשרה שיבה מדומיינת לעבר קדום כגשר לעתיד אוטופי-ציוני דרך שימוש בתרבויות המזרח-התיכון. **יעקב ורחל** (1928, **אהל**) נוצרה לאחר סיור שחקני **אהל** בקרב הבדואים בדרום הארץ. הבימוי האוריינטליסטי של משה הלוי ניכס את העולם הבדואי כדי לדמיין את העולם המקראי ולגלמו על כדרמה מקורית. לפי Aronson-Lehavi (2016) מרבית החוקרים והמבקרים רק עומדים על ההשראה שקיבל הלוי מהסיור הבדואי. לעומת זאת:

הצגת התאטרון "יעקב ורחל", השואפת ליצור חיבור פואטי בין מציאות ההווה לבין העבר המדומיין, היא למעשה ביטוי למפגש טעון החושף על הבמה את מרקם החיים הרב-תרבותי בזמן העלאת ההצגה. יתרה מזו, החזרה על הפרקטיקה המופעית הזאת וציטוטה בגופם של שחקני האהל יוצרת מצב מפורש שהם מגלמים בו בגופם את "האחר". גילום זה, כך אפשר לטעון, הוא סוג של היכרות ומפגש עם ה"אחר". באופן עמוק יותר, ואף שזו לא הייתה התכוונות היוצרים, יש בכך ביטוי לשאלת זהות עמוקה שעמה מתמודדים היהודים בארץ-ישראל בדבר זהותם ההולכת המתגבשת בשונה מאופני הביטוי התרבותיים האירופיים המוכרים להם (Aronson-Lehavi, 2016, 41-42).

במילים אחרות, החומר הבדואי המזרח-תיכוני שנוכס גישר בין העבר העברי ההרואי לבין העתיד הציוני האוטופי, אך נוכחותו, בניגוד לכוונת היוצרים, הופכת למשמעותית לקשר של מהגרים אשכנזים למזרח התיכון ולבניית אשכנזיותם ההגמונית המתגבשת.

 Dan Urian (2004)מנתח את תופעת "הזמרת התימנית" כמו ברכה צפירה, אסתר גמליאלית, חנה אהרוני ושושנה דמארי כצורה נוספת לניכוס המזרחיות בעיצוב אשכנזיות הגמונית. תרבות יהודי תימן נתפסה כמאגר של פולקלור אקזוטי וזמרות אלה נתפסו כ"קישוט" מזרחי נאה כשהמלחינים האשכנזים שילבו מוטיבים תימניים ומזרחיים והופעתן היתה לרוב מלווה בגלבייה ותכשיטים תימניים.

 (Yerushalmi (2018 מתארת בחיוניות את השחקניות והזמרות האשכנזיות שהיגרו מפולין ב-1940s בקברט התל אביבי **לי-לה-לו**. הן התלבשו באופנתיות מעודכנת לתקופה, ומתוארות בביקורת כ"סקסיות". הן שרו מוסיקה קלילה, שיחקו במערכונים קומיים ויצרו במת בידור לקהל האשכנזי. באותו מופע, שושנה דמארי בגלבייה תימנית, שרה בחית ועין שירי ארץ ישראל ושירים פסוודו-"תימניים" שנכתבו בידי האשכנזים שלונסקי ואלתרמן. Yerushalmi מדגישה שהזמרות הפולניות תרמו לעיצוב הדימוי הנהנתני-אירופי של תל אביב ודמארי הפכה בקברט זה לאייקון לאומי.

לדעתי, הצרוף של דמארי לקברט מעורר שאלה, בגלל הופעתה השונה, היגוי קולה ושיריה לעומת אופי הקברט. הופעת דמארי ממחישה שהאשכנזיות אינה יציבה ובנויה מפרגמנטים שונים ומנוגדים. הקברט הציע דימוי נהנתני של חיי מטרופולין אירופאי בתל אביב "האשכנזית". הדימוי התימני שדמארי הפגינה היה אקזוטי אך גם נוכּס לתפיסת חזרה לשורשים המקראיים כאילו היתה מרים המחוללת ודבורה המפייטת. הופעת דמארי על צבעה הכהה, לבושה ותכשיטיה, וגוון קולה העמוק, נוכס לתהליך ייצור אשכנזיות אמביוולנטית על הבמה. מצד אחד, דימוי בורגני-אירופי של היומיום בתל אביב, ומצד שני דימוי אידיאולוגי שמסמן את העבר הקדום שמעניק הצדקה פוליטית לשיבה לירשאל. זוהי אמביוולנטיות מרכזית בייצור האשכנזיות הלכודה בין מערב למזרח. מצד אחד, אירופה מדומיינת כאתר נחשק של "נורמליות" כדי להיות עם ככל העמים האירופים, ולכן הקברט בתל אביב מדומיין על הקו גיאוגרפי עם קברטים בפריז בלונדון ובניו יורק. מצד שני, ארץ ישראל המקראית ששואפים לחדש ימיה כקדם נטועה במזרח התיכון בדמות דאמרי כ"זמרת תימנית" המנכיחה מקור עתיק.

1. **אירופוצנטריות: "וילה בג'ונגל"**

"אלוהים, תן לנו חודש אחד של שיעמום טוב, אמיתי, שוויצרי! כי אין לנו כבר כוח לחיים המרתקים של אסיה" (Levin, 1999, 115) כך ניסח לוין, המחזאי הישראלי הידוע את האופן שבו הישראלי מדמיין את אירופה. התשוקה הישראלית להיות חלק מאירופה נוסחה כבר במניפסט הציוני **מדינת היהודים** (1896) מאת הרצל:

We should there form a portion of a rampart of Europe against Asia, an outpost of civilization as opposed to barbarism. We should as a neutral State remain in contact with all Europe, which would have to guarantee our existence.[[1]](#footnote-1)

ישראל בנתה חומה מדינית, תרבותית וחברתית בינה לבין המזרח התיכון, משום שהיא רואה עצמה זרוע של הציוויליזציה המערבית, כ"וילה בג'ונגל" כדברי ראש הממשלה לשעבר אהוד ברק. הלהיטות של ישראל מערבהּ היא פרדוקסלית בעיקרה - לעזוב פיזית את אירופה כדי להקים את ישראל ולשוב אליה תרבותית ולהיות עם ככל העמים (האירופאים).

Robert Stam and Ella Shohat (1994) טוענים שאירופוצנטריות היא תפיסה שהופצה לאורך מאות שנות קולוניאליזם שבה מוצבת אירופה כמרכז תרבותי והיסטורי מדומיין של העולם. לכאורה, מיטב המחשבה והכתיבה בכל תחומי החיים נוצרו במערב ולכן אירופה נראית כמקור אוניברסלי בלעדי למשמעות, לתבונה ולמוקד כוח משיכה סמלי של העולם. תפיסה שלווֻתה בתחושת עליונות כאילו לתרבות זו יש סגולות מהותניות שהובילה להצדקה פוליטית ומוסרית לאלימות קולוניאלית נגד העמים הכבושים. לאחר סיום הקולוניאליזם, האירופוצנטריות המשיכה להתפשט בתודעה והיא שקועה היטב בשיח הציבורי, מנרמלת את יחסי הכוח ומעצבת את ההסתכלות על העולם דרך דימויים וייצוגים בתקשורת, בחינוך ובתרבות. סטאם ושוחט מדגישים:

Since Eurocentrism is a historically-situated discourse and not a genetic inheritance, Europeans can be anti-Eurocentric, just as non-Europeans can be Eurocentric (Stam and Shohat, 1994, 298-299).

האירופוצנטריות הציונית נוכחת היטב בתיאטרון העברי, שמייסדיו שהיגרו מאירופה ראו עצמם חלק מתרבות תיאטרון אירופית. **הבימה** נוסדה ב-1919 במוסקבה בחסות סטניסלבסקי, האוונגרד הרוסי של התקופה, וסגנון הצגותיה האקספרסיוניסטי היה אחד מחידושי התיאטרון המודרני. תיאטרון **הקאמרי** הושפע מהסגנון המרכז-אירופי והאמריקני. ב-1950s-60s שחקנים ילידי ישראל ממוצא אשכנזי נסעו להשתלם בארצות הברית, אנגליה ובמקומות אחרים באירופה. היום בתי ספר למשחק בישראל מלמדים שיטות מערביות מריאליזם ועד משחק פיזי. שדה התיאטרון הישראלי היה ועודנו בעל אוריינטציה אירופוצנטרית מובהקת.

ב-1930 **הבימה** לראשונה מעלה קומדיה שקספירית, **הלילה השניים עשר**. חברי **הבימה** בחרו ב- Michael Chekhov כבמאי משום שרצו להתפתח אמנותית. הבחירה בשייקספיר הייתה "שונה מבחירתם הרפרטוארית עד אותה עת, שהתמקדה רק בנושאים יהודיים" (Zer-Zion, 2015, 195). החלל בהצגה לא היה קשור לארץ ישראל או העיירה היהודית, אלא:

חלל שאין לו מקור התייחסות חוץ-אמנותי: חלל במה של מחוזות האמנות הטהורים [...] שחקני הלהקה חגגו את ההישג האמנותי הגדול מבחינתם – הרחבת המנעד האמנותי של חברי הבימה כשחקנים. כמיהתם להסתופף בהיכלה של האמנות האוניברסלית נראתה להם טבעית לחלוטין ומתבקשת. הזיקה המערבית שלהם לא עמדה מבחינתם בסתירה לזו היהודית או הציונית. (שם, 201).

זו היתה גישה אמנותית אירופוצנטרית:

מלהקה יהודית המשתמשת בשפת התאטרון של האוונגרד הסובייטי כדי לחשוף את שפת האמנות **היהודית** הטמונה בנפשו ובגופו של כל אחד מן השחקנים, הם ביקשו להפוך ללהקת תאטרון הפועלת על פי סטנדרטים אסתטיים אירופיים אוניברסליים; ובלשונו של הומי ק' באבא על פי סטנדרטים אמנותיים 'לבנים'. [...] הבימה ביקשה 'להלבין' את עצמה ולמחוק את הגוון היהודי ה'כהה' שבעבר היה כה נוכח בשפת המשחק של הלהקה. כשצ'כוב תיאר את תהליך העבודה עם הלהקה, הוא תיאר את האופן שבו הוא סייע ללהקה 'להלבין' את עצמה ולעמעם את הנוכחות היהודית (שם, 199).

בעזרת צ'כוב השחקנים נפטרו מהמשחק האקספרסיוניסטי המוגזם שזוהו עם ג'סטיקואלציה "יהודית" מזרח-אירופית. Zer-Zion מסכמת ש"תהליך ה'הלבנה' הושלם היטב, למעלה מן המצופה. הלהקה למדה את סוד הקלילות הקומית השקספירית. היהודים הגרוטסקיים, המזרח אירופים, יכולים להכיל עולם מערבי בתכלית" (שם, 200).

ב-1945 שחקני **הקאמרי**, שחלקם היגרו ממרכז-אירופה וחלקם ילידי הארץ, העלו בהפקתם הראשונה את **משרתם של שני אדונים** מאת גולדוני בבימויו של יוסף (פֵּפּוֹ) מילוא, מייסד התיאטרון. קומדיה קלאסית קלילה ללא קשר למסר ציוני כשהבימוי התכתב עם מקס ריינהרדט, שביים מחזה זה ב-1930s, ואף צופים יהודים גרמנים העידו על הדמיון בין שתי ההפקות (Gilula, 2014). הקומדיה בישרה פנייה של הרפרטואר מחומרים יהודיים לדרמה אירופית ואמריקנית. לאה גילולה מסבירה שמילוא התעדכן דרך קבע בנסיעותיו לאירופה בפעילות התיאטרון, יצר קשרים עם אמנים ונחשף למחזות חדשים עבור **הקאמרי**.

גישת מילוא האירופוצנטרית שיקפה תפיסה מרכזית בתיאטרון העברי שמתבטאת עד היום ברפרטואר התיאטרון הציבורי, בתרגומי קלסיקה יוונית Yaari,2018)), שקספירית ומוליירית ודרמה מודרנית (Blum, 2006). לעומת זאת, נדירה העלאת דרמה ערבית והפקתה נעשית לרוב בפרניג' כמו **פסטיבל עכו** או **התיאטרון הערבי-עברי** ביפו (Shem-Tov, 2016).

רעיונות מילוא על תפקיד התיאטרון הישראלי מבוססים על אירופוצנטריות הרצליאנית, כשהתיאטרון משמש "חומה בצורה" בפני "הניוון" של עמי המזרח התיכון. ב-1954, הוא כותב בחגיגת העשור ל**קאמרי**:

[...] שואפים אנו לתיאטרון בעל רמה גבוהה, שיהיה משוחרר מכל גילויי קרתנות ולבנטיניות, שהם, במידה לא מועטה, סימן היכר לכמה וכמה תחומים בחיינו הרוחניים כיום. גילויים אלה הם מנת חלקנו בשל היותנו ארץ קטנה, חדשה, חסרת מסורת, מרוחקת ממרכזי תרבות שיש בהם כדי לשמש מקור השראה והשפעה, והיושבת על גבול ארצות, שפיגורן בתחום התרבות מעוררים בנו הרגשת עליונות, שאינן נובעים מיתרון רמתנו התרבותי, אלא מחסרון הרמה בשכנותינו (מילוא, 1954, 17).

על אף התפתחות תפיסה ביקורתית בישראל ובעולם מילוא עדין החזיק באירופוצנטריות גם ב-1989 (הטקסט פורסם ב-1998):

עוד לפני מלחמת השחרור, וביתר שאת לאחריה, הטפתי בכל הדרכים [...] להקמתם של תיאטרונים ציבוריים [...] ברחבי הארץ: בירושלים, בחיפה, בצפת, בקריית שמונה, בבאר שבע וכו'. טענו נגדי שרעיונותי דמיוניים ולא מציאותיים: הארץ קטנה וקהל הצופים מספיק בקושי לקומץ התיאטרונים הקיים. אני סברתי, כי דווקא משום שהארץ קטנה ומבודדת – גיאוגרפית פוליטית ותרבותית – היא חייבת לפתח חיים תרבותיים אינטנסיביים כדי לא לשקוע בבינוניות פרובינציאלית וכדי להתחסן מפני השפעות לבנטיניות של תרבויות לא תרבויות של המזרח התיכון (מילוא, 1998, 13)

מילוא טוען שהתפתחות התיאטרון "והתנערותו מהפרובינציאליות" תעזור לכל השכבות החברתיות בישראל, כי הוא יקנה "להן חוויות תרבות על דרך הבידור הערכי, ובקיצור: להיות – כפי שקוראים לזה היום – גורם בתהליכי האינטגרציה החברתית והתרבותית" (שם, 12).

דברי מילוא מהדהדים אירופצנטריות שבנויה על ניגודים היררכיים: אומה/שבט, דת/אמונה טפלה, תרבות/פולקלור, בטחון/טרור, קדמה/נחשלות, מרכז/פרובינציאליות. התיאטרון ייחסן את היהודי המזרחי שחי בערים מרוחקות מפני "הפיגור", "הנחשלות" ו"הניוון" של הערבים סביב. דבריו נכתבו ב-1989 באקלים אחר לחלוטין, אך אין זה הפריע למילוא להחזיק בתפיסה אירופוצנטרית ש"אינטגרציה" כלשונו, היא, למעשה, אסימילציה מוחלטת של המזרחי באשכנזיות הגמונית באמצעות התיאטרון.

גם כיום בעקבות שיח הבעייתי שבין שרת התרבות הימנית ממפלגת הליכוד מירי רגב, לאנשי תיאטרון נחשפה האירופוצנטריות של התיאטרון העברי. רגב הציתה את השיח בפרובוקציות ובצנזורה באמצעות הפסקת תיקצוב, אך הביקורת הלגיטימית נגדה גלשה במהרה לאמירות בעייתיות:

תארי לך גברת רגב את עולמך שוקט ללא ספר, ללא מוזיקה, ללא פואמה, עולם שאין מפריע בו ללאום לחגוג 30 מנדטים שאחריהם צועד עדר של בהמות מלחכות קש וגבב.[[2]](#footnote-2)

כך כינה הבמאי והשחקן הוותיק עודד קוטלר את מצביעי מפלגת הליכוד, שמזוהים עם מזרחים מהפריפריה בכנס אמנים נגד מדיניות התרבות של רגב. אמירה שמהדהדת את הניגוד בין האמנים והקהל האשכנזי ההגמוני שמייצגים את "הקדמה" לבין המזרחים "הנחשלים חסרי תרבות" הדומים לבהמות. דברי קוטלר באקלים התרבותי הנוכחי עוררו מהומה גדולה על התנשאות וגזענות.

1. **אזרחות פריבילגית: בררת המחדל הלבנה**

אזרחות פריבילגית מתבטאת בחלוקת משאבים חומריים וסמליים לטובת המשתייכים לאשכנזיות ההגמונית בתחומים שונים כגון: דיור, בריאות, תעסוקה חינוך ותרבות (Chetrit, 2009). הצדקת הפריבילגיות נעוצה בתרומה הממשית והמדומיינת של האשכנזיות ההגמונית למפעל הציוני (Yonah, 2005). אשכנזים לרוב אינם תופסים עצמם כבעלי פריבילגיות אלא שחייהם נורמטיביים ונייטרלים, ושהפריבילגיות הם כתוצאה טבעית והכרחית של יכולותיהם וכשרוניהם (Chacham, 2020).

לאנשי תיאטרון אשכנזים נגישות גבוהה יותר למשאבי התיאטרון החומריים והסמליים. שדה התיאטרון הוא ריכוזי, נוצר בידי אשכנזים ורפרטואר מופעיו פונה לקהל אשכנזי (Urian, 2004). מרבית שומרי הסף באים מהגמוניה זו כמו במאים, מנהלים, חברי ועדות פרסים ותקציבים במשרד התרבות וכדומה. לאורך מאה שנות תיאטרון עברי, מונו רק ארבעה מנהלים אמנותיים מזרחים בשבעת התיאטרונים הגדולים, ששלושה מהם התמנו רק בעשור וחצי האחרון. במחזאות ובבימוי נראה דומיננטיות של גברים אשכנזים, שמאפשרת התפתחות מקצועית וחותם אמנותי, לצד קידום שחקנים צעירים תוך שעתוק ההגמוניה (Yerushalmi, 2013).

אתמקד בפריבילגיית האשכנזיות ההגמונית בפוליטיקת הליהוק בשל נראותהּ הבולטת. גוף השחקן, קולו ודימויו הציבורי הם חלק מהופעתו, ולכן זהותו האתנית היא שיקול בליהוקו. התיאטרון מלהק בהתאם לתהליכי ההתמערבות האירופוצנטרית של התרבות העברית. בעוד שלובן השחקנים האשכנזים עובר כשקוף ומאפשר פוטנציאלית לגלם כמעט כל תפקיד, שחקנים כהים, בעלי חיתוך דיבור לא ישראלי עלולים להיתקל במחסומים שונים.

במחקר אתנוגרפי שנערך ב-2007—2012, Tova Gamliel and Naphtaly Shem-Tov (2018) הראו ששחקנים אשכנזים וותיקים בזרם המרכזי מתחזקים את התיאטרון כמוסד אליטיסטי ואירופוצנטרי, באמצעות הביטוס אמנותי המורכב משלושה ביטויים מרכזיים: חלוציות, עבודת משחק, ותפקידים קלאסיים. חלוציות הוותיקים בראשית הדרך "הקשה והמפרכת" כשותפים לבניית התיאטרון העברי, מעניקה להם גושפנקא לזכויות היתר. עבודת משחקם, תדמיתם הציבורית ומצבור הדמויות המשמעותיות שגילמו בעבר, מעניקה להם דימוי של "גדולים מהחיים". יכולתם המקצועית לבצע תפקידים קלאסיים מהדרמה המערבית מעניקה לתיאטרון העברי את דימויו כאמנותי ו"תרבותי" במובנו האירופצנטרי.

על אף השינויים בתולדות התיאטרון, לשחקנים שאינם באים מהאשכנזיות ההגמונית קושי לעבור את שומרי הסף. מראשית התיאטרון ועד 1960s, מייסדי **הבימה**, ה**אהל** ו**הקאמרי** היו מאורגנים בשיטת הקולקטיב – קבוצת המייסדים ששותפה לניהול האמנותי, לחלוקת התפקידים ולקבלת שחקנים ויוצרים חדשים. שיטה זו הגבילה את הבמאי בליהוק שחקנים להפקה, והקולקטיב התערב בליהוק לא תמיד ביחס לכישרון, לגיל ולמראה הפיזי. השיקולים נבעו מיחסי הכוח הפוליטיים בקולקטיב. שחקן וותיק זכה לתפקידים ראשיים ואחרים לרוב צעירים, נשים ומזרחים, הודרו לתפקידים קטנים וללא אפשרות להתפתח מקצועית.

Yerushalmi (2007) בוחנת שיטה זו ב**הבימה** ביחסי חנה רובינא השחקנית-כוכבת לשחקניות אחרות שנשארו בצילה. רובינא לא ניצלה את מעמד הכוכבת כדי לתמוך במאבק פוליטי-פמיניסטי, אלא קיבלה והעצימה את היותה סמל ציוני-אשכנזי-הגמוני. לכן היא נבחנה מעבר לקני מידה מקצועיים:

במובן זה לא רק הליהוק העקבי לתפקידים ראשיים היווה גורם משתיק של שחקניות "הבימה", אלא גם העובדה, שהדמויות שגילמה נבחנו על ידי פרשני התיאטרון והמבקרים בקני-מידה שונים מאשר של שחקניות מהשורה. מעמדה הבלתי מעורער בראש הפירמידה, שהכתיב במידה רבה את המחזות שסיפקו לה תפקידים הולמים, השאיר לשחקניות האחרות מרחב מצומצם, שבמסגרתו היתה פעילותן במישור הפרקטיקה של תיאטרון, כלומר, מאבק על תפקידים ועבודה עליהם (Yerushalmi, 2007, 32).

Yerushalmi בוחנת כיצד צלה של רובינא האפיל על השחקנית המזרחית שושנה דואר, ילידת סוריה שעלתה ב-1925 לארץ ושהתקבלה ל**הבימה** ב-1932 ורק ב-1947 התקבלה כחברת קולקטיב. דואר שיחקה בתפקידי משנה, ורק באמצע 1950s הוכיחה עצמה בתפקידים מרכזיים וקיבלה את שבחי הביקורת. מאמץ שהיה כרוך במאבק ובקשיים כאישה מזרחית:

התמודדותה של שושנה דואר היתה שונה מזו של השחקניות מהמעגל הראשוני, מפני שהיה עליה גם להפוך לשחקנית וגם לעבור תהליך היטמעות בקבוצה, שכל חברותיה וחבריה היו ממזרח אירופה (שם, 33).

שלושת תיאטרוני הקולקטיב (**הבימה**, **אהל** ו**הקאמרי**) נוצרו בידי אשכנזים, ועל אף המתחים, התחרות והיריבויות האישיות, שחקנים לא-אשכנזים התקשו ביותר לקבל מקום. מבטא השחקנים המזרחים שהיגרו ב-1950s נתפס כמכשול (Shem-Tov 2020), על אף שרבים משחקני התיאטרון דאז היו בעלי מבטא מזרח-אירופי בולט שנתפס כנורמטיבי. תפיסות אוריינטליסטיות העיבו בקבלתם מזרחים כפי שאריה אליאס מספר על דחייתו באודישנים:

במשך שנים אלה היו התגובות אלי. צוחקים על עצם הרעיון שאני עושה קטע שייקספירי בערבית. אחרי שהיו צוחקים היו מתחילים עם השאלות, באת לישראל על חמור? מה, יש אקדמיה לדרמה בבגדד?[...] המלט יכול להיות בעל מבטא רוסי [...] אבל לא עם מבטא ערבי (מצוטט אצל פלד, 2003).

לעג הבוחנים לשייקספיר בערבית, כביכול אוקסימורון, מעידים על האוריינטליזם של פוליטיקת הליהוק, שגרמה לאליאס לשחק בעיקר בתיאטרון המסחרי, בקולנוע ובטלוויזיה. שחקנים מזרחים שלמדו בבתי ספר למשחק ב-1960s-70s מספרים כיצד קיבלו תפקידים קטנים, הורד להם טקסט כדי שישמעו פחות את החית והעין שבהגייתם, ואף הדירו אותם מדרמה קלאסית: "היא [במאית ידועה] יושבת באולם חזרות בנוכחותי, ואומרת שהיא לעולם לא תיקח שחקן יוצא עדות המזרח, לשחק במחזה של שקספיר" (Swirski, 1981, 316). השחקן משה איבגי, יליד מרוקו, מספר על תחילת דרכו בתיאטרון ב-1980s: "לא יכולתי להרשות לעצמי להתקבל לתאטרון בתור ניצב ולחכות שיגלו אותי, כי התאטרונים של אז היו לגמרי אשכנזיים, ובתור מזרחי היתה לי בעיה [...] שום תיאטרון לא קיבל. באודישנים שעשיתי קיבלו כל הזמן אנשים לא מוכשרים רק בגלל שהיו אשכנזים" (אלה, 1991).

במופעו האוטוביוגרפי **יוסי צברי.פשוט** (2004) מספר צברי על קשיי ליהוקו ב-1990s (Shem-Tov, 2018). צברי ממוצא יהודי-תימני וכהה עור מספר שהמורה לפתוח קול דרשה ממנו להפסיק לדבר בחית ועין, עיצורים גרוניים האופייניים למבטא מזרחי וערבי. כשחקן צעיר התלהב כשהבמאי הידוע עומרי ניצן הזמינו לשחק ב**רצח** מאת המחזאי החשוב חנוך לוין ב**קאמרי**, אך התאכזב כשהוצע לו לגלם תפקיד קטן כמעט ללא טקסט וללא אפשרות להפגין כשרונו בריקוד ובשירה. כיום צברי מבצע מופעי ספוקן-וורד של שירה פוליטית חריפה פרי עטו והפך לאושיות רשת כיוצר-מבצע מחוץ לזרם המרכזי.

מסוף המאה ה-20 התפתח שיח ביקורתי על פוליטיקת הליהוק במערב (Pao, 2010). שחקנים כהים הצביעו על אפלייה בליהוקם על הבמה והמסך. איגוד השחקנים האמריקאי סקר וחשף את בעיית האפליה על רקע זהות גזעית, אתנית, נטייה מינית או בעיה בריאותית, וכינה זאת "ליהוק מסורתי" (traditional-casting) - ליהוק שחקנים לתפקידים לפי זהותם החברתית בהתאם לציפיות הקהל ההגמוני כשהשחקן הלבן הוא בֵרֵרת המחדל. ליהוק לא-מסורתי (non traditional casting) מנוגד לבררת המחדל הלבנה, ומאפשר הזדמנות שווה באודישנים. למשל, אנטיגונה, אדיפוס, רומיאו ויוליה עשויים להיות בעלי חזות כהה או אסייתית ללא קושי.

בישראל שיח ביקורתי זה כמעט ואינו קיים. למשל, מוסכמת השחרת פנים וגוף של שחקן לבן המגלם דמות שחורה, נתפסת במערב כפעולה גזענית, אך השחקן מיקי ליאון גילם את אותלו (**גשר**, 2015) כשפניו וגופו מושחרים, כשביקורת התיאטרון הישראלית כלל לא התייחסה לכך. הבמאית Ofira Henig שניהלה את **החאן** מבקרת בחריפות את פוליטיקת הליהוק בזרם המרכזי:

Israeli theatre favors white Israeliness. It is a generation behind television and cinema. Most of the cultural managers continue to cast according to color, race, religion, and sex, not noticing that Peter Brook had already started the revolution when he cast a black man in the role of Hamlet, and that for quite some time now, even in the English theatre, which is very popular here—actors of African or Indian origin are cast in the role of Henry V—the ultimate English king. In most cases, my casting choices are met with mumbling and hushed opposition if only to avoid accusing me, God forbid, of the very same racism. (Henig, 2013, 7).

על אף השאיפה של התיאטרון העברי לראות עצמו כחלק מהמערב הוא אינו מעודכן בשיח הליהוק הלא-מסורתי וממשיך להתעקש על בררת הליהוק הלבנה המתחזקת את פריבילגיית השחקנים האשכנזים. כפי שהשחקנית-כוכבת העבר חנה רובינא היתה לסמל לאומי-ציוני-אשכנזי, כיום השחקן-כוכב איתי טיראן משמש דימוי מרכזי לאשכנזיות הגמונית. תחת הכותרת **המלט כסלבריטי** Yerushalmi מנתחת את **המלט** שהופק ב**קאמרי** ב-2005 בבימוי עומרי ניצן:

[ה]אם המלט בגילומו של טיראן [...] אינו מהדהד את הדיוקן הקבוצתי של הגיבור החולם: ישראלי, אשכנזי, יפה, רגיש, מוכשר, מצליח, מתלבט, מהסס, פעיל מבחינה חברתית-פוליטית, שעדין מאמין שכל השבילים מובלים למרכז יציב, שכנגדו ומולו מוגדרים ערכים נורמטיביים? מתוך כך ניתן לשאול אם ביום מן הימים **המלט** יוכל לבטא את היותנו חברה רב-תרבותית. זו אינה רק שאלה של ליהוק אלא גם, ובעיקר, של הסכמה לריבוי והטרוגניות (Yerushalmi, 2013, 508).

1. **השתייכות למעמד הבינוני: הקהל האשכנזי**

השתייכות למעמד הבינוני היא חלק מהאשכנזיות הגמונית, שפירושה הכנסה כלכלית גבוה יחסית, השכלה מערבית ומיקום גיאוגרפי עירוני שמתורגמים להון תרבותי (Bourdieu, 1986). הון זה מתייחס לעולם תוכן וידע שבעלות עליו מקנה עליונות חברתית. שייכות טבעית-לכאורה ומובנית מאליה לשכבות חברתיות שנהנות ממעמד מועדף ואף מדומיננטיות במבנה החברתי. הון תרבותי אשכנזי מאפשר להיות "חבר טבעי-לכאורה במכלול התרבותי המכונה 'ישראליות'" (Regev, 2006, 137), ומכיל מרכיבי תרבות כמו שליטה בעברית תקנית ובהגייה צברית, היכרות עם ספרות ומוזיקה ישראלית קנונית, ידע ביהדות, ציונות וכדומה. ברשות הקהל האשכנזי נגישות כלכלית לתיאטרון וקרבה גיאוגרפית אליו. הונו התרבותי מבדלו היררכית מקבוצות אחרות ומאפשר לו לנכס את מופעי התיאטרון לאשכנזיותו המתגבשת ולהקנות לו טעם אמנותי אנין וייחודי התופס עצמו כאליטה תרבותית.

כבר ב-1910 עוד לפני התגבשות התיאטרון העברי, אליהו הרדון מבקר את רפרטואר "חובבי הבמה העברית" שפונה להון התרבותי האשכנזי:

האגודה היפואית [...] אינה עושה כלום כדי ליצור צורך בחזיונות בין החלק הגדול של הישוב – בין הספרדים. [...] הדבר העיקרי הוא שחסר רפרטואר מתאים. [...] והסיבה היא פשוטה עד מאד. תוכן החזיונות רחוק מלב הספרדים. כל אותם מחזות הצחוק [קומדיות] של צ'כוב או גוגול, דרמות [...] וכדומה, הם טובים בשביל האשכנזים הבאים מרוסיה (מצוטט אצל Urian, 2004, 10)

התגבשות התיאטרון נעשתה בתל אביב עבור קהל מהגרים אשכנזי שהכיר בעיקר תיאטרון מזרח-אירופי ותיאטרון ביידיש (Gilula, 2014). מהגרים מגרמניה וסביבתה הביאו מסורת של תיאטרון מרכז-אירופי מעודכן ומודרני לזמנו (Lewy, 2016). עם זאת, התיאטרון העברי יצא גם לסיורים באירופה עד פרוץ מלחמת העולם השניה ולכן כיוון עצמו גם לקהל אירופי. דבר שאתגר בניית רפרטואר שלא תמיד התאים לשני הקהלים – הארצישראלי והאירופי (Zer-Zion, 2015).

בראשית התגבשות התרבות העברית מרבית היהודים היו מהגרים שעברית אינה שפת אימם. התיאטרון הציב מטרות לאומיות כחלק מתחיית הלשון העברית ויצירת תרבות ציונית. במידה מסויימת התיאטרון העברי לא ייצג מציאות, אלא כונן וייצר דימויים שמשמשים כמודל עבור המציאות. התיאטרון העברי הדגים באופן מוחשי, גופני ואינטימי עבור הקהל האשכנזי כיצד מתקשרים, אוהבים, מתווכחים, מתפייסים ועוד בעברית בלבד.

הקהל האשכנזי ממוקם במרכזי הערים הגדולות ובעיקר בתל אביב שבה ממוקמים **הבימה**, **הקאמרי**, **בית לסין**, **גשר**, בעבר **אהל**, ותיאטרוני פרינג'. תל אביב היא מרכז תרבותי ואינטלקטואלי היוצר, מווסת ומכוון את הטעם התרבותי של ישראל. מ-1920s תל אביב מתעצבת כמרכז בורגני, כשהתיאטרון הוא אחד ממוסדותיה ושדרכו הקהל האשכנזי מכונן את דימויו העצמי. Yerushalmi (2013) מציינת שב-1950s, המסר האידיאולוגי הציוני היה לצאת להתיישבות בסְפָר כנגד תרבות קריירסטית. תל אביב, לעומת זאת, ששקקה חיי פנאי, בילוי ותרבות בורגניים. הליכה לתיאטרון משמעותה השתתפות אקטיבית במרקם התרבות העירונית בכלל, וספציפית – באותם מרחבים של קניות ובילוי שהתקיימו למרות המסר הציוני. Yerushalmi מציינת שיחסי הציבור של התיאטרון הדגישו שהמחזות שהוצגו בתל אביב עלו זה לא מכבר במרכזי תרבות גדולים במערב. הקהל האשכנזי דִמיין עצמו כשותף לחיים עירוניים בדומה לתושבי פריז, לונדון או ניו יורק.

מסקרים שונים שהתבצעו מ-1960s ועד 1990s עולה "כי חלק ניכר מקהל הצופים של התיאטרון הישראלי [...] הוא ממוצא אשכנזי, בעל השכלה אקדמית ועוסק במקצוע 'בינוני'" לעומת זאת "הקבוצה בעלת השיעור הגבוה ביותר של לא-מבקרים כלל הם דתיים בעלי השכלה נמוכה ממוצא מזרחי" (Urian, 2008, 252). מצב זה אינו משתנה גם לאחר המילניום. מנתוני משרד התרבות עולה כי מרבית ההצגות כמעט באופן מוחלט מופיעות בישובים ברמה סוציואקנומית גבוהה לעומת הופעות בודדות בישובים שבתחתית הסולם. מכאן שעדין התיאטרון פונה לקהל אשכנזי ממעמד בינוני "שהיה בעבר הגרעין המרכזי של התרבות ההגמונית הישראלית, וכיום, על רקע הריבוי התרבותי הוא פלח צר וסקטוריאלי" (Yerushalmi, 2013, 511). Urian מסכם "שהתיאטרון כמוסד – כמקום מפגש וכמקום שבו מוצגות הצגות – משמש עדיין את הקבוצה האשכנזית-חילונית בבירור בעיות שיש לה עם עצמה, בשינויים שחלו אצלה ובקונפליקטים שיש לה עם קבוצות אחרות" (2008, 253).

**לקראת אשכנזיות-מזרח-תיכונית**

רעיונות רב-תרבותיים נכנסים יותר ויותר לשיח הישראלי אודות התיאטרון. Yonah and Shem-Tov (2016) ניסחו שלושה קריטריונים למדיניות רב-תרבותית ביקורתית: 1) ייצוג של קבוצות תרבויות שונות בקרב מקבלי ההחלטות של מוסד התיאטרון (חברי דירקטוריון, מנכ"ל, מנהל אמנותי ויוצרים); 2) תכנים מגוונים תרבותית ואסתטית ברפרטואר המופעים והזדמנות שווה ליוצרים מקבוצות תרבותיות שונות שהודרו עד כה; 3) על התיאטרון לפנות לקהלים מגוונים שמחוץ לאשכנזיות ההגמונית ולאפשר נגישות כלכלית ורפרטואר שתואם את ההון התרבותי של הקבוצות השונות. כיום מרבית הפעילות התיאטרונית של קבוצות שאינן חלק מהאשכנזיות ההגמונית ממוקמות מחוץ לזרם המרכזי, כגון: עבודות של תיאטרון מזרחי (Shem-Tov, 2021), תיאטרון דתי (Urian, 2000; Rutlinger-Reiner, 2007) ותיאטרון ערבי (Yerushalmi, 2014). להקות אלה עובדות בתקציב נמוך, בתמיכה ציבורית מועטה, ומחוץ לעין התקשורת והשיח האקדמי.

\*\*\*

תהייה אחרונה לסיום. האם אי פעם ניתן יהיה לדמיין אשכנזיות בישראל שאינה הגמונית שמשתלבת באזור - "אשכנזיות מזרח-תיכונית" - שמסוגלת לוותר על שאיפתה האירופוצנטרית, לחדול להיות "וילה בג'ונגל"? "אשכנזיות מזרח-תיכונית" שתכיל את המסורת הדיאספורית האשכנזית, תביט "בגובה העיניים" למסורות דיאספוריות של יהודים לא-אשכנזים (מזרחים, אתיופים ואחרים) ולתרבות הערבית שמסביב? מימוש אופציה מדומיינת זו מחייב טרנספורמציה נוקבת שתפרק את האזרחות הפריבילגית על הצדקותיה האידיאולוגיות.

תיאטרון עשוי לייצר רגעים אוטופיים שאינם ייצוג פשטני של אוטופיה, אלא חוויה משמעותית אתית ואסתטית (Dolan, 2005). האוטופי-פרפומרטיבי (utopian-performative) מסמן חוויה זמנית בין המשתתפים באירוע התיאטרוני, שבו מתעוררות רגישויות ורגשות ועולות אפשרויות חברתיות ופוליטיות שאין להם כרגע קיום בהווה, והמופע מכונן אותן בתחומו. הרגע האוטופי-פרפורמטיבי הוא טרנספורמטיבי (Fischer-Lichte, 2014) משום שבאמצעות מימוש אסתטי מתעצבת חוויה שיתופית ממשית באירוע התיאטרוני שלא קיימת במציאות, אך יש לה פוטנציאל להתממשות בעתיד. אני תוהה האם ועד כמה התיאטרון העברי מסוגל לייצר רגעים אוטופיים-טרנספורמטיביים שידמיינו ויגלמו באירוע התיאטרוני אשכנזיות מזרח-תיכונית שתעיד על תחילת הדרך לשינוי המיוחל.

**References**

אלה, סימה. 1991. "מזל שאני שחקן. אחרת", **זמנים מודרניים ידיעות אחרונות**, 29 בספטמבר 1991. [בעברית]

גילולה, לאה 2009. "כוכב נודד דרך בתאטרון הקאמרי – על זיגמונט טורקוב והתאטרון הקאמרי", **הקונגרס העולמי החמישה עשר למדעי היהדות, האיגוד העולמי למדעי היהדות**, האוניברסיטה העברית בירושלים, 6-2 באוגוסט 2009  [בעברית]

מילוא, יוסף. 1954. **ספר התיאטרון הקאמרי בחג העשור**. תל אביב: הקאמרי [בעברית]

מילוא, יוסף. 1998. "הפעילות האמנותית שבילי היא סם חיים". **במה** 151: 18-11. [בעברית]

פלד, אספה. 2003. "שיילוק זה אני", **ידיעות אחרונות**, 14.11.2003. [בעברית]

Abeliovich, Ruthie. 2019.‏ *Possessed Voices: Aural Remains from Modernist Hebrew Theater*. Albany: SUNY Press.

Aronson-Lehavi, Sharon. 2016. *Biblical Theatre in Israel: Identity and Otherness*. Jerusalem: The Israel Democracy Institute. [in Hebrew]

Bhabha, Homi K. 1998. "The White Stuff (Political Aspect of Whiteness)". *Artforum* 36 (9): 21-24.

Blum, Bilha. 2006. *Between Playwright and Director: A Dialogue*. Jerusalem: Magnes [in Hebrew]

Bourdieu, Pierre. 1986. “The Forms of Capital.” In *Handbook of Theory and Research for the*

*Sociology of Education*, edited by John Richardson, 241–58. New York: Greenwood.

Chacham, Michal. 2020. *Home within Home: Domestic Discourse and the Invention of Modern 'Ashkenaziness'*. Tel-Aviv: Gama [in Hebrew]

Chetrit, Sami Shalom. 2009. *Intra-Jewish Conflict in Israel: White Jews, Black Jews.* New York: Routledge.‏

Chinski, Sara. 2002. "Eyes Wide Shut: The Acquired Albino Syndrome of the Israeli Art Field". *Theory and Criticism* 20: 57-86. [in Hebrew]

Dolan, Jill. 2005. *Utopia in Performance: Finding Hope at the Theater*. Ann Arbor: University of Michigan Press.

Dyer, Richard. 1997. *White*. New York: Routledge.

Even-Zohar, Itamar. 1980. The Emergence and Crystallization of Local and Native Hebrew Culture in Eretz-Israel 1882-1948".*Cathedra: For the History of Ertz Israel and its Yishuv* 16: 165-189. [in Hebrew]

Fischer-Lichte, Erika. 2014. "Introduction: Interweaving performance cultures – Rethinking Intercultural Theatre: Toward an Experience and Theory of Performance beyond Postcolonialism", In *The Politics of Interweaving Performance Cultures: Beyond Postcolonialism*, edied by Erika Fischer-Lichte, Torsten Jost and Saskya Iris Jain, 1-21. London and New York: Routledge.‏

Frankenberg, Ruth. 1997. *Displacing Whiteness: Essays on Social and Cultural Criticism*. Durham: Duke University Press

Gamliel, Tova and Naphtaly Shem-Tov. 2018. "The Art Intelligentsia: On Possession and Power in the Israeli Theatre". *Israeli Sociology* 19 (2): 121-144. [in Hebrew]

Gilula, Leah. 2014. *The Cameri Theatre (1945-1961): The Success, the Crisis and its Healing*. Jerusalem: Yad Ben-Zvi [in Hebrew].

Goldberg, Lea. 2016. *Literary Journal: Selected Journalistic Articles, Vol. I: 1928-1940*. Bnei-Brak: Hakibbutz Hameuchad Publishing House. [in Hebrew].

Henig, Ofira. 2013. “The Director’s Way.” *Teatron: An Israeli Quarterly for Contemporary Theatre* 36: 4-10. [in Hebrew]

Hever, Hannan. 2008. "Color and Race in the Israeli Prose of the State's Generation". In: *Racism in Israel*, Eds. Yehouda Shenhav and Yossi Yonah, 119-129. Jerusalem: Van Leer Institute and Hakibbutz Hameuchad Publishing House. [in Hebrew]

Khazzoom, Aziza. 2008. *Shifting Ethnic Boundaries and Inequality in Israel: Or, How the Polish Peddler Became a German Intellectual*. Stanford: Stanford University Press.

Levin, Hanoch. 1999. *Plays VII: The People that Walked in Darkness*. Tel-Aviv: Hakibbutz Hameuchad Publishing House

Lewy, Tom. 2016. *The German Jews and the Hebrew Theatre: A Clash between Western and Eastern Europe*. Tel-Aviv: Resling [in Hebrew]

Lipshitz, Yair. 2016. *Embodied Tradition: Theatrical Performance of Jewish Texts*. Beer Sheva: Ben Gurion University of the Negev [in Hebrew]

Pao, Angela C. 2010. *No safe spaces re-casting race, ethnicity, and nationality in American theater*. Ann Arbor: The University of Michigan.

Raz-Krakotzkin, Amnon. 2017. "Exile within sovereignty: Critique of “the negation of exile” in Israeli culture." In: *The Scaffolding of Sovereignty: Global and Aesthetic Perspectives on the History of a Concept*. Zvi Ben-Dor Benite, Stefanos Geroulanos, Nicole Jerr (eds.), 393-420. ‏New York: Columbia University Press.

Regev, Motti. 2006. "Cultural Capital". In: In/Equality. Eds. Uri Ram and Niza Berkovich, 133-139. Beer Sheva: Ben Gurion University of the Negev [in Hebrew]

Roediger, R. David (ed.). 1998. *Black on White: Black Writers on What it Means to be White*. New York: Schocken Books.

Rutlinger-Reiner, Reina. 2007. *The Audacity of Holiness: Orthodox Women's Theater in Israel*. Jerusalem: Carmel [in Hebrew]

Sasson‐Levy, Orna. 2013.‏"A different kind of whiteness: Marking and unmarking of social boundaries in the construction of hegemonic ethnicity." *Sociological Forum*. 28 (1): 399–423.

Shavit, Yaccov. 1980. "Hebrew Culture and Culture in Hebrew", *Cathedra: For the History of Ertz Israel and its Yishuv* 16: 190-193 [in Hebrew].

Shem-Tov, Naphtaly. 2016. *Acco Festival: Between Celebration and Confrontation*. Boston: Academic Studies Press.

Shem-Tov, Naphtaly. 2018. "Displaying the Mizrahi Identity in an Autobiographical Performance: Body, Food and Documents", *New Theatre Quarterly* 34(2): 160-175

Shem-Tov, Naphtaly. 2019a. "Performing Iraqi-Jewish History on the Israeli Stage", *Theatre Research International*, 44(3): 248-261.

Shem-Tov, Naphtaly. 2019b. "Celebrating of Jewish-Moroccan Theatre in Israel: Production, Repertoire, and Reception", *Contemporary Theatre Review* 29 (1): 56-70.

Shem-Tov, Naphtaly. 2019c. "“In Sorrow Thou Shalt Bring Forth Children”: Docu-Poetic Theatre in Israel", *TDR/The Drama Review* 63(3): 20-35.‏

Shem-Tov, Naphtaly. 2020. "The Jewish-Iraqi theatre – Ur Ensemble: *Majnūn Laylā* as interweaving performance cultures", *Journal of Modern Jewish Studies* 19(3): 382-404.

Shem-Tov, Naphtaly. 2021. *Israeli Theatre: Mizrahi Jews and Self-Representation*. NY: Routledge.

Shohat, Ella. 1988. "Sephardim in Israel: Zionism from the Standpoint of Its Jewish Victims." Social text 19/20: 1-35.‏

Stam, Robert and Ella Shohat. 1994. "Contested Histories: Eurocentrism, Multiculturalism, and the Media", in *Multiculturalism: A Critical Reader*. Editor: David Theo Goldberg, 296-324, Oxford: Blackwell.

Swirski, S. 1981. *Orientals and Ashkenazim in Israel:* *The Ethnic Division of Labor*. Haifa: Makhbarot LeMehkar u’leVikoret [in Hebrew].

The Forum of Society and Culture Studies. 2002. Epistemology of Mizrahiness in Israel". *Mizrahim in Israel: A Critical Observation into Israel's Ethnicity*, Eds. Hannan Hever, Yehouda Shenhav, Pnina Motzafi-Haller, 15-27. Jerusalem: Van Leer Institute and Hakibbutz Hameuchad Publishing House. [in Hebrew]

Urian, Dan. 2000.‏*The Judaic nature of Israeli theatre: A search for identity*. Amsterdam: Harwood Academic Publishers.

Urian, Dan. 2004. *The Ethnic Problem in the Israeli Theatre*. Ra'anana: The Open University of Israel. [in Hebrew]

Urian, Dan. 2008. *Theatre in Society*. Ra'anana: The Open University of Israel. [in Hebrew]

Weitz, Shosh. 2000. "Theatre". In: *Leisure Patterns in Israel: Changes in Cultural Activity 1970-1990*. Elihu Katz, Hadassah Haas, Shosh Weitz, Hanna Adoni, Michael Gurevitch, Miriam Schiff, Dafna Goldberg-Anabi (eds.), 160-181, Ra'anana: The Open University of Israel. [in Hebrew]

Yaari, Nurit. 2018. Between Jerusalem and Athens: Israeli Theatre and the Classical Tradition. New York: Oxford University Press

Yerushalmi, Dorit. 2007. "In Hanna Rovina's Shadow". *Zmanim: A Historical Quarterly* 99: 26-37. [in Hebrew].

Yerushalmi, Dorit. 2009. "The Inter-relationship between Hebrew Theatre and Yiddish Theatre through the Work of Mandatory Palestine Directors", *Criticism and Interpretation* 41: 7-39. [in Hebrew]

Yerushalmi, Dorit. 2013. *Through Directing: On Directors in the Israeli Theatre*, Beer Sheva: Ben Gurion University of the Negev. [in Hebrew]

Yerushalmi, Dorit. 2014. "Sights from the Syrian Heights: On the 'Critical' in the Artisitic Action of Oyoun Theatre, Majdal Shams". *Theory and Criticism* 42: 257-279. [in Hebrew]

Yerushalmi, Dorit. 2018. "Legacies, Archives, Afterlife: Re-Envisioning the Li-La-Lo Theatre (Tel Aviv, 1944–1948)." *Journal of Modern Jewish Studies* 17(2): 173-190.

Yonah, Yossi. 2005. *In virtue of Difference: The Multicultural Project in Israel*. Jerusalem: Van Leer Institute and Hakibbutz Hameuchad Publishing House. [in Hebrew]

Yona, Yossi and Naphtaly Shem-Tov. 2016. "The National Theatre in Multicultural Society," In: *Public Policy and Multiculturalism*, Eds. Bashir Bashir, Guy Ben-Porat and Yossi Yona, 193-224, Jerusalem: The Van Leer Institute, and Hakibbutz Hameuchad Publishing House [in Hebrew].

Yosef, Raz, "Marked: The Construction of Ashkenazi Whiteness in Zionist Cinema".

In: *Eastern Appearance / Mother Tongue: A Present that Stirs in the*

*Thickets of its Arab Past*. Yigal Nizri (ed.), Tel Aviv: Bavel Publishing, 2005, pp.

132-152. [in Hebrew]

Zer-Zion, Shelly. 2003. "The Creation of New Sounds: Hebrew as a New Spoken Language on the Israeli Stage of the 1920's". In: *Theater: Sound Space, Visual Space.* Christine Hamom-Sirejols and Anne Surgers (eds.), 359-363. Lyon: The Lyon University Press.

Zer-Zion, Shelly. 2015. *Habima in Berlin: The Institutionalization of a Zionist Theatre*. Jerusalem: Magnes. [in Hebrew]

1. https://www.jewishvirtuallibrary.org/quot-the-jewish-state-quot-theodor-herzl [↑](#footnote-ref-1)
2. https://www.mako.co.il/news-israel/entertainment-q2\_2015/Article-54c5530c4c2fd41004.htm [↑](#footnote-ref-2)